

edgardo antonio vigo
análisis (in)poético de 1 metro de hilo

OVUM 10

OVUM 10

CASILLA DE CORREO 2454
LA CRUZ DE CARRASCO
MONTEVIDEO - URUGUAY

OVUM 10 es una revista de investigación poética y de difusión de las corrientes de la nueva poesía dirigida por Clemente Padín. Este nro. 4 contó con la colaboración de Francisco Bonilla, Juan D. Accame, Daniel Villegas y el personal de Talleres GADI de Florida. Suscripción anual: $ 500.— en el Uruguay, 4 dlrs. en el exterior.

ACTIVIDADES

— **Exposición Internacional de la Nueva Poesía,** del 8 al 23 de Julio/69, Galería U.
— **Liberarse - Exposición,** del 12 al 22 de Agosto/69, Facultad de Humanidades.
— **5 Poemas Visuales** de Clemente Padín, postales, Setiembre/69.
— **Poema - Proceso,** plaqueta, edición 'Ponto' y 'Ovum 10', Octubre/69.
— **Ovum 10, nro. 1,** revista, Diciembre/69.
— **1ª Audición Poesía Fónica,** Teatro Millington Drake y 10ª Feria de Libros y Grabados, Diciembre/69.
— **Poesía Fónica** de Pierre Garnier, folleto, Diciembre/69.
— **Ovum 10, nro. 2,** revista, Marzo/70.
— **Ovum 10, nro. 3,** revista, Junio/70.
— **Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia,** Hall de la Universidad, Setiembre/70.
— **Poema demagógico** de Eduardo Antonio Vigo, poesía pública, Hall de la Universidad, Setiembre/70.
— **La poesía debe ser hecha por todos** de Clemente Padín, poesía pública, Hall de la Universidad, Setiembre/70.
— **2da. Audición Poesía Fónica,** Teatro Millington Drake, Setiembre/70.
— **Ovum 10, nro. 4,** revista, Setiembre/70.

---

colaboradores

edgardo antonio vigo, poeta argentino, nacido en 1928, director de las ediciones DIAGONAL CERO y creador de la "poesía para y/o a realizar" (ver OVUM nro. 1); **pierre vandrepote,** francés, nacido en 1946, ha publicado "Reve-Revolté", edita la revista-volante CREACTION; **michéle perfetti,** italiano, nacido en 1931, periodista, crítico y poeta visual (ver OVUM nro. 1): su última obra "Puntu(a)ction", poema-afiche; **jochen gerz,** alemán, nacido en 1940, co-editor de las ediciones AGENTZIA (ver OVUM nro. 2); **maurizio spatola,** italiano, dirige las ediciones GEIGER de Turín, colabora y participa en revistas y exposiciones de la nueva poesía; **dick higgins,** teórico y poeta experimental norteamericano, dirige las conocidas ediciones SOMETHING ELSE PRESS; **jean-claude moineau,** francés, nacido en 1942, promueve el movimiento META-ART (ver OVUM 10 nro. 2); **julien blaine,** francés nacido en 1942, creador entre otras cosas de la poesía semiótica, poesía para armar y actualmente de la poesía " : " (ver OVUM 10 nro. 1 y 2); **miroljub todorovic,** yugoeslavo, nacido en 1940, poeta tecnológico, obra "Planete", "Signal" y "Kiberno", ha expuesto y colaborado en revistas de vanguardia.



¿arte?

Editorial OVUM 10 nro. 4 — Setiembre/70
realizado según poema visual de **Pierre Vandrepote**

Nuestros amigos astrólogos nos dicen que el mundo se está moviendo ahora en la era de Acuario, y que la imagen central de Acuario es la de un portador de agua que vacía su cántaro en un torrente y que esto simboliza el retorno de la energía a su origen. Indudablemente, no necesitamos estar interesados en la astrología para reconocer a esto como una posible metáfora de nuestro tiempo, cuando muchas de las distinciones que caracterizaron nuestra aproximación al mundo mediante la palabra orientada y la mentalidad encasillada parece estar desmoronándose. Semantólogos y físicos, artistas y psiquiatras, antropólogos y sociólogos, todos parecen estar diciéndonos que todas estas distinciones tienen más realidad en el interior de nuestras mentes que en el mundo exterior.

De hecho, pareceremos estar más cerca de la aceptación de todas las cosas como si estuvieran constantemente en un estado de fusión y empezamos a ver la relación de todo por su función como la determinante primigenia de su naturaleza. Debemos comenzar a considerar que si encontramos el modo de usar un objeto que fue fabricado para empleo de un carnicero, como una mesa, se vuelve esencialmente una mesa. O si nos enteramos que un hombre, que anteriormente era un fotograbador altamente especializado, descubre que debe emplearse como carretero, se transforma en carretero para todo fin práctico. Esto a veces nos amedrenta. Por ejemplo, los mineros en el Ruhr alemán se niegan a ser reeducados ahora que las minas de carbón se están cerrando como una forma de progreso (al menos, temporario). Están acostumbrados a pensar de sí mismos como mineros, y entienden difícil aceptar nuevas funciones y roles para sí mismos, que la necesidad les dicta que deben encontrar. Entonces, por una necesidad de oposición, provocan una gran crisis social para ellos mismos. Pero la necesidad triunfará y volveremos a experimentar este flujo a cada retorno.

En las artes hemos distinguido tradicionalmente entre forma y contenido, o, más recientemente, entre estructura y significado. Un escritor podría considerar su estructura como los aspectos gramaticales y mecánicos de su estilo, en tanto que su significado sería lo que él quiso expresar. Podríamos, además, agregar el concepto de la retórica, como la interrelación entre los dos, con el tradicionalmente formal del final más dominante. El estudio de la retórica como alguna vez se llevó a cabo en la educación clásica, per se, propuso el equiparamiento de los modelos clásicos, y mientras este estudio es raramente efectuado hoy en día, afortunadamente, prácticas similares todavía dominan nuestras artes convencionales. Se espera que una novela gane su identidad por su identificación con la tradición de la novela, lo que crea una presión sobre el escritor a los efectos de conformarla a los modelos clásicos antes que ceder a que su trabajo determine su propia forma (y posiblemente pierda su identificación o identificabilidad al desarrollar su identidad única). El escritor se aisla para escribir una novela y, en este punto, se aliena de lo que deberían ser las necesidades más directas para su trabajo.

Continuando con la literatura por pocos momentos más, podemos observar que en el siglo diecinueve y hasta el período de las dos Guerras Mundiales, la novela fue el medio pertinente más alto de comunicación. 'Los Miserables' de Víctor Hugo y 'Oliver Twist' de Charles Dickens fueron instrumento de reforma social en su tiempo, como lo fueron las novelas más comprometidas de Gorki, Sinclair y Hasek, tal vez. Sin embargo, en las novelas filosóficas de un Yukio Mishima, un Thomas Mann o un Hermann Hesse, la tendencia a la equiparación de la forma empieza a ser aparente desde que sus caracteres empiezan a ser imágenes menos artísticas con características enteramente humanas (a veces descriptas incompletamente), funcionando dentro del tratamiento del mundo del autor; se vuelven más objetos y títeres desarrollando visiones filosóficas o sociales que el autor sostiene. No creo que aquí sea pertinente formular los interrogantes propuestos por las novelas psicológicas tales como aquéllas de Proust, Camus o Kafka, o por las novelas vanguardistas más tempranas como 'The Making of Americans', de Gertrude Stein.

Aún éstas parecen trabajar originariamente dentro del concepto de la novela como un trabajo extenso en prosa, incluyendo la creación de una narración por los personajes, de modo que la creación de la necesidad de dar cuerpo al mensaje real dentro del formato de una estructura extraña las hace de algún modo irreales, o, como lo describiré brevemente, retóricamente adialécticas.

Han cambiado hasta nuestras actitudes hacia el personaje y la narrativa. La mayoría de nosotros hemos tomado conciencia de hasta qué punto cambian nuestras personalidades con nuestros contenidos y funciones, de tal manera que el estudio de las trivialidades de nuestras psicologías ya no es muy significativo para nosotros. Tradicionalmente, estas trivialidades están en la verdadera base del interés en la novela. La gente de nuestro tiempo, empero, encuentra difícil estar involucrada por ellas. Podemos tener nombres que se nos apliquen, somos conscientes de desempeñar de-

masiados roles en el curso de nuestras vidas y de ser demasiadas cosas para demasiada gente como para filtrar una secuencia o antisecuencia en base a particularidades psicológicas fijas y la necesidad de afirmar o querer expresar una consideración por sobre todo narrativa parece de algún modo un acercamiento elevadamente artificial en nuestros tiempos.

Sin embargo, inevitablemente hemos vigorizado un cuerpo de trabajos en los últimos años que son novelas únicamente si llamamos indiscriminadamente "novelas" a cualquier trabajo extenso en prosa escrito por comprensión humanística o estética, y si ignoramos las connotaciones de la palabra. Ya hay demasiada jerga especial de antes, así que no aumentaremos la confusión proponiendo un nombre para estos trabajos en prosa que reflejan nuestra nueva mentalidad, pero como necesito un título para esta presentación, usaré el difícil término, de "exposición prosaica acumulativa", expreso mi esperanza de que nadie haga de él una ideología, y lo define como abarcando trabajos cuyo impacto es alusivo y estético (más bien que con argumentos explícitos, los que cubrirían a la mayoría de los ensayos) y de los que los ejemplos característicos son 'An Anecdoted Topography of Chance / Una topografía anecdótica del azar /, de Daniel Spoerri y 'Games at the Cedilla, or The Cedilla Takes Off' / Juegos en la Cedilla o La Salida de la Cedilla /, de George Brecht y Robert Filliou, ambos publicados por Something Else Press.

El 'Topo', de Spoerri, como lo llaman los aficionados, se basa en su examen de los objetos sobre la mesa del desayuno en un momento arbitrario de su vida — después de una primer desavenencia con su amiga en una oportunidad en 1961 (por ello 'Ghance' / azar / en el título completo). Se da la ubicación de cada objeto sobre la mesa (en atención a ello, el empleo de la palabra 'Topography' / Topografía / en el título) a los efectos de proveer una base visual para la memoria. Pero a partir de allí, Spoerri se deja llevar, describiendo la historia objetiva, física, de cada objeto; cómo lo adquirió, qué significa para él, qué hizo con él, etc. Este es el primer nivel del texto, pero Spoerri no se detiene allí. Se añaden notas al pie de página, tratando subsecuentemente que fue de cada objeto, o, por ejemplo, cómo encontró por primera vez a la persona que se lo dió.

Pero él tampoco se detiene allí, aunque ha llevado el texto hacia un segundo nivel de la realidad y, quizás, de la experiencia. En lugar de eso, invita a sus amigos a recordar lo que ellos puedan, en conección con los objetos y aquellas personas asociadas a ellos. El traductor, Emmett williams, amigo íntimo y colaborador de Spoerri así como un gran poeta por derecho propio, agrega grandes cantidades de carne para el cuerpo nuevo, algo como ingenios que parecen tan sutiles como siempre. Roland Topor, el popular caricaturista francés, añade ilustraciones de cada objeto, algunos de los cuales no son del todo adaptados a los originales (como él y/o Spoerri advierten desafiadamente en el texto). Se envían invitaciones a otros amigos para que incluyan sus contribuciones y aún al editor y a los lectores para que envíen sus propias impresiones a propósito y memorias de los lugares y la gente e items comprometidos para ediciones futuras. El resultado final es el de una estructura final sumamente abierta, la que nunca podía completarse mientras Spoerri viva para seleccionar las cosas que atraen nuestra atención y las que nosotros le sugerimos a él como contribuciones —y quizás ni aún entonces. Y la gente marcha a través de este fluido— siendo personas no personajes, con nombres, con aspectos vistos por otras personas más que opiniones seleccionadas y desarrolladas con propósitos narrativos, viéndolas ahora haciendo esto o aquello, pero algo como independiente e inexplotado. Es como si asistiéramos a una recepción maravillosa donde no conociamos a nadie —sólo una u otra cosa real revelada acerca de cada persona en el curso de una conversación, algo que podría o que no podría ser creído— y nosotros confiáramos que esa recepción prosiguiera para siempre porque nunca volveríamos a reunirnos otra vez con aquellas personas. Bueno, ésta es la clase de recepción que puede resultar. Es parte de su impacto. La mayoría de las novelas serias, una vez terminadas, son colocadas en el regazo de uno como parte del proceso digestivo, mientras tratamos de resolver lo que hemos leído. Aquí sabíamos siempre lo que estábamos leyendo y al terminar, simplemente comenzábamos otra vez el libro. Y aunque puede leerse fácilmente, como una novela, su significado sigue siendo tan distinto como su impacto: cuando más se acumula, tanto más tiende a evolucionar como un retrato realista de la experiencia de un hombre de nuestra época. Esto no podría haberse logrado de ningún modo dentro de la forma o la retórica de la novela convencional. Las transcripciones de conversaciones entre ellos quizás podrían parecer igualmente deliciosas en alguna narración, pero carecerían de la sensación de un final abierto, el tono culto de las partes más estrechamente ligadas al estudio de la mesa y los objetos que están sobre la mesa (una Anatomía deliciosamente Burtoniana en una cáscara de nuez).

Además de la acumulación —que sería suficiente, en realidad— hay algunos puntos obvios en común entre la 'Topo', de Spoerri, y los juegos en la Cedilla de Filliou y Brecht, pero todos los que existen son de importancia para nuestro estudio. 'Juegos' como 'Topo' son, sin embargo, una acumulación de material y reflexiones personales de las que se extraen universalidades y, como en la 'Topo', lo que parecía personal

resulta que no lo es en el análisis final. 'Juegos' narra sólo un par de hechos explícitos sobre Filliou, Brecht y las dos chicas de Cedilla, Donna y Marianne (Robert & Marianne Filliou tienen también una hija, Marcelle, que sólo aparece brevemente). Hasta algunos de estos hechos son dudosos. Cree uno, por ejemplo, que George Brecht nació en Halfway, Oregón? Pero estos son materiales que funcionan y aquí el libro se convierte cada vez más en una reunión de proyectos estéticos propuestos, escenarios, cosas, realizadas o irrealizables, invenciones y desinvenciones, cartas que describen cosas que ocurrieron y no ocurrieron, tocando juegos de todo tipo, detalles tomados de libretas de notas, y en resumen, todo tipo de investigaciones científicamente estructuradas como base de la experiencia estética y los medios de que dispone la gente para compartir esta experiencia, desde el arte-idea o arte-concepto más abstracto, obritas y collages, a los dibujos y dibujos animados. Las más mínimas cuestiones y lo que el arte hace y debería hacer se discuten, pero no en forma extensa como en un ensayo, sino en forma aforística y anecdótica de mil maneras y desde otros tantos puntos de vista. El tema del libro no es "La Cédille qui Sourit", una tiendita de Villafranche en la Riviere Francesa, donde Brecht y Filliou venden pequeñas obras de arte hechas por ellos y otras personas, junto con cuentas y chucherías y "cualquier cosa que tenga o no una cedilla en su nombre", ni es la vida que hacen los cedillistas, sino, como lo he dicho, los significados y usos de la experiencia estética y que es demasiado oscura para la novela convencional. Sin embargo, su presentación está unificada por su relación con su interés por sobre todo. Si hubiera sido hecha como una ontología, por ejemplo, con todos los juegos en una parte, los escenarios en otra, los "apéndices" al final, etc., su impacto artístico se hubiera atomizado, difundido. Pero gracias a que su estructura es como el efecto poético que podríamos lograr entremezclando los pasos de dos pruebas euclidianas, y sentarse y disfrutar el resultado, aquí, igualmente, el material abstracto se transforma en un agregado estéticamente excitante. En realidad, con la excepción de una proposición interesante para la reforma del matrimonio como institución, el material social o político es o imposible de poner en práctica o indeseable, y presentado para su contemplación, la ironía y la penetración más que por su grado de probabilidad. De modo que aquí, como con la Topo, nos quedamos con una experiencia artística muy satisfactoria, que nos deja vivificados y estimulados, y no abrumados, deslumbrados, catartizados, entumecidos, atrofiados, desprovistos de energía, como nos sucede con las realizaciones brillantes, de un modo que desafían nuestra mentalidad y nuestras necesidades.

Volveremos a la literatura en breve, pero en vez de sugerir que trabajos como los que he descripto existen en cualquier vacío cultural, quisiera mencionar que los significados acumultivos se usan en muchas otras artes. Por ejemplo, Arman llega a usar hasta la palabra "acumulaciones" para describir sus collages, que contienen gran número de determinados objetos, que Spoerri mismo es más conocido como un artista visual que realiza "acumulaciones" de comidas, que compositores musicales como Steve Reich (reuniendo, por ejemplo, tres personas que dicen la misma palabra) y Philip Corner (que utiliza acumulaciones de imágenes, principalmente acústicas, de entretenimientos populares en su pieza de ese nombre) han basado muchas de sus obras en este principio. "The Bean Book", de Alison Knowles, y la antología del silencio, de Cyrelle Forman, son otras piezas literarias que utilizan este principio, y una pieza en preparación del compositor John Cage, 'Notations", se basa en un archivo que ha reunido y acumulado de compositores de tantos tipos como le fue posible.

Los artistas asociados a las diferentes disciplinas y sociedades han mencionado y yo también querría sugerirlo, que los puntos comunes de la estructura no deben venir de un acontecimiento original producido dentro de una sociedad o medio artístico, sino de un movimiento total causado por el impacto de los tiempos. En un tiempo parecería que una novela que no procedía como esperábamos de alguna manera aparecía como ingeniosa. Tomamos demasiada conciencia del "formalismo" (como denominamos a cualquier apertura cuya necesidad nos confundía) del arte de vanguardia. Pero ahora creo que debemos rechazar cualquier trabajo —como creo que hemos aprendido a hacerlo emocionalmente, aunque no hemos verbalizado aún la lógica que hay detrás de ello— cuya forma y retórica no parecen responder al menos a las necesidades del tema. Llamaría a esto "retórica dialéctica", puesto que está basada en un juego alternado entre ambas. Y quisiera afirmar la obra que permite ya sea el polo de la novedad, o de la tradición, en sus consideraciones formales para dominar la forma real que la obra asumiera finalmente es por completo irreal e irrelevante. La innovación estructural no puede, en mi opinión, derivar de consideraciones "a priori" orientadas hacia la tradición o la novedad, sino que es, absolutamente sin excepción, una concomitancia de cualquier obra abierta a la nueva retórica de una dialéctica entre la estructura y el significado y que es totalmente sensitiva a sus propias necesidades en su realización.

Más aun, creo que debemos hacer algunas observaciones más sobre nuestra mentalidad de manera que podamos seguir con otro tipo de literatura que ejemplifica la nueva retórica y la nueva mentalidad: la poesía concreta. Parecería que nos hemos

acostumbrado a distinguir las pequeñas cosas sin necesidad de estereotiparlas, pretendiendo que se amolden a nuestras definiciones. Prendemos la radio y escuchamos música popular que utiliza elementos tomados de la música nativa y el rock and roll, dos tradiciones muy diferentes, y además enriquecidas por elementos de la tradición clásica hindú, blues negros del delta del Mississippi, ostinati indonesios y las más avanzadas tradiciones electrónicas europeas.

Nuestros padres hubieran hecho una tradición de algunas de estas cosas, habrían fabricado los "Medios Mezclados" en los que cada elemento sería identificable de los otros y el grupo pertenecería principalmente a uno y otro de ellos. Pero nosotros parece que hemos cultivado un gusto por "intermedios", cuya esencia real cae a pique sobre algún punto específico (según el gusto particular del músico). Esto puede impactar a los que pertenecen a lo que yo llamo "la mentalidad algebraica". Pero para los que estamos más cerca de la nueva "mentalidad geométrica" no sólo que no nos molesta sino que nos deleita ver que hay en el arte, al menos, peces que han aprendido a volar. Los elementos vienen de muchas partes para producir este nuevo híbrido que parece trabajar activamente los medios que hemos utilizado para lograr nuevos tipos de maíz y nuevo ganado de cría, creando una música popular realmente excitante, del mismo modo en que la última vez que un híbrido surgió en la mezcla de música europea y africana en los grandes días del blue.

Esta libertad para usar cualquier cosa que se había probado como una forma de experiencia que va hacia su posible inclusión en las próximas etapas que se deciden iniciar, me parece característica de la Geometría y de Euclides a la teoría matriz, y también un punto clave de la nueva mentalidad que llamo, en consecuencia, geométrica. En el nivel subjetivo se caracteriza por la aceptación simultánea de uno mismo solo a través de las relaciones de uno con los fenómenos externos y por el nuevo énfasis en tener más en cuenta lo que cualquier otra persona dice que lo que uno mismo dice, y en el sentido más profundo, de haber sido dicho por el otro yo de uno. En la obra se aparta del sentido de obligación de expresar algo, aún algo poético — "Cómo te amo? Déjame contar los modos". Lleva a un énfasis en hacer que las palabras formen sus propias connotaciones y significados, que tienen sus propias vidas, y que uno está colaborando con ellas y el resto del mundo al hacer un poema.

Esto es muy diferente de la mentalidad algebraica que es lineal y monodimensionalmente secuencial en extremo, y está sujeto a definiciones cerradas (y en arte a formas cerradas y profundamente tradicionales): hasta lo desconocido debe definirse con anticipación en Algebra, y sólo se dejan los aspectos numéricos y cuantitativos para que el artista analice los mismos al hacer sus ecuaciones. La mentalidad algebraica es muy similar al hombre orientado a la imprenta de McLuhan, a quien éste explica como el resultado final de los libros y diarios. Pero parece haberse convertido en una especie rara este hombre algebraico. Cuando se da encuentra difícil hablar con los mismos científicos y técnicos, quienes, similares a Acuario, hallaron la tierra común de la Teoría Establecida entre el Algebra y la Geometría hace tiempo y parecen disfrutar de caminar con sus pies sobre los moldes de ambas; así como le resulta difícil hablar con sus hijos, que aprenden Matemáticas, que no es verbal por naturaleza, y en consecuencia depende menos de categorías y definiciones; como que igualmente le es dificultoso comunicarse con los artistas verdaderos de su tiempo, que son los únicos que conocerá bien no importa lo interesado que esté en el arte y cómo se sienta con respecto a ellos. Quizás, por encima de estas presiones esencialmente sociales, alcance un punto exhaustivo. El está, ante todo, sujeto al mismo encadenamiento de informaciones y medios que producen la mente característicamente geométrica, en primer lugar: no puede tomar más. El debe hacer algo: puede culpar de todo a los radicales, a los fascistas, a los hippies o a los líos de Washington. Pero muy probablemente él también cambie (es éste el significado de "El Rinoceronte", de Ionesco? Que es, seguramente, un buen ejemplo de lo que llamé antes una "realización brillante").

Para terminar con este punto, hay quizás un campo común en la teoría establecida, una teoría establecida de las artes, implicada por la de, por ejemplo, la programación de la computadora Fortran IV, donde decimos: A — A más 1. Esto es inconcebible en la lógica algebraica, es un ejemplo obvio de una salida del campo fluctuante. En el trabajo de computadoras significa "lo que era A está ahora aumentado en uno". Indica un uso matemático de lo que descubrí al comienzo como un sentido general de flujo de las cosas que cambian su esencia real de acuerdo a los usos. Pero en el programa, cada vez que A aumenta ya sea por tener que repetir un proceso (la repetición era una mala palabra en arte hasta hace poco) o por tener que enfrentarse consigo misma, cambia. Esto permite todo tipo de yuxtaposiciones e intercambios de elementos de cualquier módulo repetible en la discusión o en un poema.

Esto, instintivamente o no, parecen haber reconocido los poetas que nos han dado el término poesía concreta. Ellos fueron y son los conocedores no solamente del aspecto geométrico de la mentalidad nueva, sino de la que nos parece que está desplazándose hacia la que, de algún modo, es duro nombrar "sintética", por lo que simplemente la llamaremos la "mentalidad feliz" que no ama por el mundo en el que nos movemos, siempre más profundamente suyo.

La poesía concreta puede o no puede integrar el Intermedio entre la poesía y las artes visuales, caligráfica, tipográfica o fotográficamente. Hasta se ha desarrollado, recientemente, una poesía fónica paralela que puede o no ser considerada otra cabeza de la hydra. Pero también aquéllos que se adhirieron, como lo hace el grupo de Stuttgart alrededor de Max Bense o el Grupo Noigandres en São Paulo, pueden acordar ninguna definición fija con la mayor limitación rigurosa acerca de lo que constituye la poesía concreta, ni siempre han ofrecido una definición en base a aquello de que "esto es lo que no es", que no excluyera algunos trabajos que ellos concordaran que era poesía concreta. Emmett Williams, parafraseando el aforismo de su amigo Spoerri, "arte es aquello que el artista hace", una vez dijo que "la poesía concreta es aquélla que hacen los poetas concretos, y quienquiera que diga que es un poeta concreto sobradamente conoce lo que está diciendo". Pero mi conjetura consiste en que los poetas estuvieron concentrándose demasiado en el mundo algebraico tratando de formular su definición, olvidándose de ellos mismos. Como la mayoría de los conglomerados de trabajo pertenecen a los movimientos, procuraron describir la poesía concreta como un movimiento, antes que como algo con toda inocencia o ignorancia, que estaría constantemente surgiendo en pueblos, ciudades y comunidades, dondequiera que se adhiriera la mentalidad nueva. Esto es mucho más que un movimiento: es un formato esencial que habla a un sentimiento común de necesidad de cómo el mundo puede entenderse a sí mismo, y ello ejemplifica la nueva mentalidad. De manera que el movimiento (que no es un movimiento) no podría posiblemente definirse a sí mismo, según el modo oriental del período post-Augustiano, de acuerdo a la comodidad que produjeron sus miembros admitidos y de acuerdo a la búsqueda de una definición algebraica por un formato (que no es realmente tal): pero sí en lugar de ello decimos que la poesía concreta es un término general para describir el verso con final abierto ("open-ended") que pertenece a la mentalidad geométrica (semejante a la "visual", de McLuhan) en su lógica mínima, y que deja espacio para cualquier unión intermedia para la literatura en su forma de expresión, tendremos que ir mucho más unidos para describir el cuerpo del material que los poetas concretos probablemente acordarían haber querido negociar en sus manos. Ello habría proporcionado las bases para mencionar muchas alegrías ocultas en trabajos del pasado de las que nuestra moral defensiva había enceguecido previamente a los poetas, aparte de aquéllas de los que su sentido histórico los hubo guiado hacia ellas como auto-obligación para aceptarlas como precedentes no queridas. Pero más, veremos el hecho más notable de tener aislado, en las artes, un cuerpo de trabajo que realmente engloba un cambio mental, mucho más lejos de lo que pudiera hacerlo algún movimiento surgido en sí mismo por alguna autocrítica. Por ejemplo, qué collagista crea estructuras de trueque en el nivel sofisticado de las permutaciones de Gerhard Rühm o en aquéllos del mismo Emmett Williams? La poesía concreta es más semejante a happenings que el cubismo o cualquier otro movimiento artístico: tiene una necesidad exterior de sí mismo y una reflexión real en el mundo externo. O diremos simplemente que tiene una reflexión concreta?

Eso debería estar más próximo a la mentalidad feliz. Pero la mentalidad feliz es la única en la que los conflictos están resueltos, en la que los desacuerdos muestran tener sus medios de solucionar muchas cuestiones. Se evidencia que no funciona la vanidad de los artistas que cada uno quiere haber sido el primero que hizo esto o aquello. Para citar un verdadero hombre algebraico, "La mejor música a ser escrita en C mayor todavía debe ser escrita" (Arnold Schonberg), resulta suficiente para que los poetas tengan abierto el camino hacia las literaturas basadas en intenciones y logros más que en movimientos y prioridades; ya que, por qué habrían de negar lo mejor que hayan hecho? Ningún mérito subsiguiente está seguro de no ser sólo igualado sino sobrepasado, y el artista que es sobrepasado jugó su parte al mostrar la dirección de la salida en la que uno debería moverse. Para una mentalidad feliz, esto no es bastante?

En otras palabras, el historicismo algebraico y los sobrantes todavía están con nosotros. Aunque así de notablemente menos. Nuestros rasgos algebraicos disminuyen y surgen generaciones (que parecen durar ahora unos tres años cada una) que ya desde antes están acercándose a la mentalidad feliz. Qué harán cuando ellas se hagan mayores de edad en las artes, resulta imposible de anticipar. Alguno de nosotros puede haber estado allí primero. Podemos ser geómetras y no resentirnos por ello ni aceptarlo simplemente, aunque sí podemos anticiparlo como el resultado inevitable de estar en armonía.

Simultáneamente, hacemos estos poemas que son dados como manubrios y los manubrios son todos marcados como "concretos". Pueden haber muchas nociones diferentes implícitas de poesía concreta, pero no hay muchos puntos de desacuerdo porque el trabajo de un hombre tiene mucho de la A en él o el de otro también tiene muchos ángulos de 45°. Hay mejores campos para la discordia que el de la mecánica.

New York, 23 de diciembre de 1967.

Traducido por María Cristina del Giorgio.

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaabbbbbbbbbbbbbbbi
bccccccccccccccccccccccccccccci
ccccccccddddddddddddddddddiu
dddddddddddddeeeeeeeeeeeeeei
eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeei
eeeeeeeeeeeeeeeeeeffffffffffffffffi
ffggggggggggggggggghhhhhhii
hhhhhhhhhhiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiis
iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiillllllllllllllllllll
lllllllllllllllllllllllllllllllllllllllttmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmnt
nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn nnn
nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn ooo
oooooooooooooooooooooooooott
ooooooooooooooooooooooooopp
ppppppppppppppppppppppppppt
pppqqqqqqqqqqqqrrrrrrrrrrrrrrrrrtt
rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrssssst
ssssssssssssssssssssssssssssssl
sssssssssssssssssstttttttttttttttttttl
tttttttttttttttlttuuuuuuuuuuuuuuuv
uuuuuuuuuuvvvvvvvvvvvvvvvvvi,
vvvzzzzzzzzzzzzzzzzzyyyyyyyyyxx

maurizio spatola
bastón suizo cuerpo 16 minúsculo

1

Nuestro lenguaje está estrechamente ligado a la evolución del pensamiento y de la filosofía del occidente posterior a Aristóteles. Corresponde a esta tradición en la medida en que es un medio de introversión frente a las contradicciones del mundo exterior o, dicho de otra manera, cuando manifiesta las exigencias del mundo exterior para con el individuo.

Por otra parte corresponde también a esta tradición haciendo del mundo exterior un reflejo de sí mismo. Esto significa que el mundo exterior es tal cual se "dice". Reemplazándolo por su propia interpretación y manifestando en ello la exigencia de su propia interpretación frente al individuo nuestro lenguaje asegura mecánicamente el predominio de la representación sobre la vida.

2

Nuestro lenguaje asegura este predominio por la división. Divide la vida en "realidad" e "idea". Después de hacer la división entre las dos se instala como medium indispensable y único. Apoderándose cada vez más del espacio creado entre el individuo y el mundo reemplaza casi totalmente toda comunicación directa y primaria por la información "representativa" del medium, por el monólogo de éste. En la medida en que el medium se vuelve representativo del mundo hasta reemplazarlo, el individuo se vuelve dependiente de él y queda forzado a un abandono de su derecho al mundo.

En tanto que "lo que pasa" corresponde sólo a "lo que siempre ha pasado", en tanto que la representación cada vez más autónoma pesa sobre el instante presente, nuestro lenguaje maneja la incompatibilidad (para ocultarla) del deseo de comunicación del individuo con el mundo, y de su propio carácter "representativo" que impone lo que "debe ser" el deseo del individuo: sufrir el mundo.

Después que triunfó la ideología humanista (de la cual Aristóteles es el verdadero profeta), nuestro lenguaje ha hecho sus pruebas como vehículo de esta ideología de desposesión y de alienación del individuo.

3

Toda búsqueda de un nuevo lenguaje que se comprenda exclusivamente como búsqueda de un nuevo código poético sólo podrá ser considerada como desarrollo del pensamiento tradicional y no podrá escapar al reproche de profundizar y ampliar el campo de posibilidades de dominación de la vida por la representación.

El movimiento de la poesía visual, que hablando con propiedad, ha sido siempre un movimiento literario en el sentido de que habría perseguido o pronunciado fines que la habrían podido situar en el interior de posiciones académicas o antiacadémicas de su época, se ha opuesto, quizá por la primera vez, aplicando una práctica de elementos autoinformativos, a más que a un código poético. Se ha opuesto verdaderamente a toda la relación de fuerza tal cual se ejerce y recrea en el lenguaje de nuestros pensamientos y, en consecuencia, en nuestra sociedad.

En la medida en que ese lenguaje aumenta la incomprensión del individuo hacia el mundo del que forma parte (y por tanto se hace extraño a él) los poetas de lo visual reclaman la "vivificación" del mundo no por un más allá o por la representación (el abuso del mundo convertido en objeto de interpolación), sino por su propia voluntad de comprenderse y descifrarse. La poesía visual, el término está utilizado de acuerdo con la "definición" que da el americano Emmet Williams para la poesía concreta (la poesía concreta es la que hacen los poetas concretos) considera que el mundo significa en sí mismo, y lo hace en la medida en que el individuo y el mundo hacen parte de la misma visión de la vida.

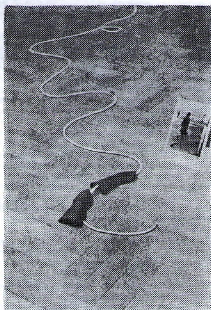
4

La aplicación de la práctica de una información de la escritura sobre ella misma era el paso hacia el descubrimiento de otros núcleos de información fuera del material de los signos que comportan nuestra escritura — en la imágen fotográfica, en los gestos fuera de la página, en todo fenómeno, acto, situación. Es a condición de que todo exista por su propio lenguaje que la comunicación se establece. Para la poesía visual esto quiere decir que ha encontrado una necesidad fuera de ella misma y una "verdadera refracción en el mundo exterior" (Dick Higgins).

5

Proyectando las exigencias del mundo exterior, tal cual existe, sobre el individuo, el lenguaje tradicional lo incorpora en su propia interpretación del mundo. Como lo hemos dicho, en lugar de portador, el individuo se vuelve el objeto del lenguaje y con esto una parte del orden contradictorio establecido por éste. No es cuestión de reemplazar este lenguaje por otro "código representativo" y susceptible, tarde o temprano, de iniciarse en el mismo "mercantilismo" de la vida; cada instante de tiempo y todo espacio concebible debe ser sacado de su anonimato, de su trivialidad, por miles de lenguajes, por su voluntad propia de ser.





alternativas de la memoria
jochen gerz

I — Definición de la materia sobre la que trabajamos

Para toda práctica determinada (social, económica, política, ideológica y sobretodo artística...) se llama cultura correspondiente al acceso a esa práctica, acceso permitido por una sociedad determinada a clases sociales determinadas.

En una práctica determinada articulando varios niveles: producción, circulación, consumo (determinados de hecho por las leyes de la producción) se pueden distinguir los niveles culturales correspondientes.

Nota. — Es la burguesía, detentando el acceso a ciertas prácticas que ha hecho de la cultura o, más exactamente, de las culturas correspondientes a diferentes prácticas ("la" cultura siendo una noción ideológica), la adquisición de productos engendrados por esas prácticas y no el acceso a esas prácticas (aquí limitadas a sus prácticas de consumo), la adquisición interponiéndose e impidiendo el acceso.

1) No acceso a la práctica (cualquiera sea el nivel considerado)

Una práctica determinada no explicita generalmente la estructura de organización sincrónica (el sistema de esa práctica) de los objetos que produce, limitándose a producir esos objetos en un cierto orden de aparición diacrónica (el discurso de esa práctica) presentando leyes propias, las leyes de la producción, ellas mismas no explicitadas.

Es solamente la práctica didáctica correspondiente a esa práctica y la práctica científica cuyo dominio de conocimiento es esa práctica que explicitan esas reglas (sincrónicas y diacrónicas).

También, para tener acceso a una práctica, es necesario "conocer" el código (o los códigos, sincrónico o diacrónico) y, para eso pasar por la práctica de enseñanza correspondiente. Sin este conocimiento, no hay acceso a la práctica (cualquiera sea el nivel considerado).

Nota. — El aficionado al arte se transforma en el "connaisseur", pero puede tratarse de un falso código (código ideológico producido fuera de tiempo) que le da la ilusión del acceso.

2) Acceso a la práctica de consumo

Tener acceso a la práctica de consumo por una práctica determinada es tener el conocimiento del código sincrónico. Son las relaciones entre los elementos que dan a éstos su sentido, que hacen de ellos signos (aquí los signos del consumo), que los vuelven inteligibles, que hace legible el discurso en el cual intervienen.

Toda práctica estando articulada con otras prácticas (de lo cual una práctica dominante dependiendo de la coyuntura y una práctica determinante, la economía), la práctica de consumo por una práctica dada está determinada por la práctica económica y subdeterminada por las otras prácticas: el consumidor consume, no para satisfacer una necesidad, sino para significarse socialmente. De ahí las significaciones de connotación (relativas a otras prácticas) vienen a insertarse sobre los signos del consumo (lo que utiliza la publicidad: "consuma tal producto para ser...").

3) Acceso a la práctica de producción

El acceso a la práctica de consumo no arrastra a aquél a la práctica de producción. El acceso a la práctica de producción está dada por el código diacrónico; los dos códigos no son idénticos. Contrariamente a los que ocurre en las gramáticas de Chomsky, "el génesis de las frases" no es generalmente dual del "reconocimiento de las frases". El hecho de poder "leer" no entraña el de poder "escribir". Aunque el proceso de consumo está determinado por el proceso de producción, el proceso de consumo no refleja enteramente el proceso de producción.

Nota 1. — Por razones esta vez determinadas por la práctica económica o sobre determinadas por "otras prácticas", el acceso a la práctica de producción no lleva necesariamente al acceso al consumo.

Nota 2. — Estando el sistema capitalista basado en la separación de fuerzas de producción y medios de producción, conviene distinguir el acceso a la producción (que es un falso acceso) y el acceso a los medios de producción.

4) Acceso a la producción del modo de producción

Para una práctica dada, un conjunto de reglas de producción y de organización de objetos constituye un modo de producción.

Un modo de producción se da generalmente a la vez por: a) modo no arbitrario, en tanto que otros modos de producción podrían funcionar (metafóricamente) en su lugar, de este modo el acceso a tal modo de producción tiene al mismo tiempo por función impedir el acceso a otros modos de producción, y b) modo autónomo en relación a otras prácticas, en tanto que nuestro análisis ha mostrado que esta autonomía era relativa (no caer en la ideología inversa que parte de que todas las prácticas son homológicas entre ellas).

Nota. — No se trata tanto de producir otros modos de producción que a) ejercerían una misma función represiva en relación a otros modos de producción y b) no serían determinados por la economía y sobredeterminados por las otras prácticas.

Todo modo de producción propuesto sólo puede serlo para tomar conocimiento: a) de lo arbitrario y b) de la autonomía sólo relativa al modo de producción en cuestión.

II — **Nuestro modo de acción (o de producción)**

Se trata de permitir el acceso a las diferentes prácticas de consumo y de producción (producción en el interior de un modo de producción y producción de un modo de producción), es decir, la posibilidad para otras clases sociales de aquellas que ya tienen acceso a ello (y no la necesidad para sujetos pertenecientes a esas clases) de practicar esas prácticas. Se trata, sobretodo, en la medida en que el consumidor no tiene generalmente acceso a la producción de los productos que consume, de articular prácticas de consumo y de producción.

Nota 1. — No se trata, por supuesto, de hacer acceder tal clase a "los privilegios" de tal práctica (en tanto que tal es la forma que toma la ideología relativa a las prácticas didácticas).

Nota 2. — No hemos distinguido en lo que precede el acceso a la práctica de circulación o de distribuición de objetos producidos por una práctica dada (transformando el valor de uso de los objetos producidos en valor de cambio).

Nota 3. — Debemos considerar sobretodo el acceso a nuestra práctica, a fin de que otros puedan practicar esta práctica.

A) Hacer tomar conocimiento a los representantes de esta clase social que ellos no tienen acceso a tal práctica, es decir, que ellos ignoran el sentido de los signos (o señales) correspondientes (sentido que les es dado para su integración a unidades de nivel superior: el sistema o el discurso): signos del consumo o signos de la producción.

B) Permitir el acceso a tal práctica (consumo o producción) es decir, explicitar el sentido de los signos, sobretodo explicitar los significados de connotación determinados por la práctica económica o sobredeterminados por las otras prácticas.

Nota a). — Del mismo modo que en la práctica didáctica, no se trata de una producción de sentido ya que ese sentido ha sido producido previamente por las otras prácticas.

Nota b). — Aun si los significados de connotación no son habitualmente recibidos como tales, son sin embargo efectivamente recibidos (inconscientemente) como eficientes.

Nota c). — Nuestra práctica no debe sustituir las diferentes prácticas didácticas (que por otra parte no enseñan el significado de connotación de los objetos que ellas tratan). Por otra parte no podría, no teniendo la legitimidad para ello.

C) **Negar el sentido de los signos usuales**, a fin de cuestionar los diferentes modos de producción existentes; introducción de falsos "signos usuales" (propios del contexto) y de signos inventados, en donde la significación no pueda ser explicitada (cuestionando el acceso a los modos de producción), o también sin significación (falsos signos).

D) **Transformar el sentido de los signos usuales**, eso que no se puede realizar mas que reordenando esos signos en otro discurso (conforme leyes que le dan un nuevo sentido), por consiguiente modificando la repartición de los signos (signos fuera del contexto) falseando la disposición de los signos (particularmente presignos y signos colocados al final de la acción de otros signos —repetición de una señal propia del contexto o de una cierta disposición de esos signos entre otros).

III — **Nuestro campo de acción**

1) **Lugar de acción.** — No podemos obrar más que allí donde nosotros mismos (y aquellos a los que concierne nuestra acción) tengamos acceso. Nuestra acción concierne a las clases sociales cuyos representantes son a la vez productores y consumidores, es preferible obrar en el lugar de producción (porque la práctica de producción determina la práctica de consumo) pero sólo tenemos acceso al lugar de consumo y no tienen acceso a la producción de mercancías (sino un falso acceso: "personalización" del producto a través de una combinación).

El lugar de consumo comprende: a) el lugar de consumo propiamente dicho (lugar del mercader); b) el lugar de habitación (que es una forma de consumo); c) el lugar de pasaje (transportes) o de espera; y d) el lugar de recreo u ocio. Nota: no olvidar que en un lugar de consumo los productores producen o, al menos, los distribuidores distribuyen.

2) **Medios de producción.** — Signos visuales: signos escritos: directamente/indirectamente (afiches). Objetos: inanimados/animados (gestuales) luminosos. Signos ubicados en el contexto/signos distribuídos entre el público. Signos sonoros: signos emitidos directamente/indirectamente. Signos ubicados no importa donde/signos no

pudiendo ser ubicados más que en determinados lugares. Signos fijos/movibles. Signos que pueden ser recibidos a distancia. (Un mismo signo puede tomar diferentes formas).

3) **Análisis de la acción.** — Importa preveer los métodos de análisis (en particular los sondeos) que nos permitan saber como ha sido recibida nuestra acción (acción recibida/no recibida/recibida indirectamente) a fin de poner en juego un verdadero dispositivo experimental que permita articular nuestra práctica y nuestra teoría. Falta con la cual nuestra acción pierde toda eficacia.

4) **Resultados entre nuestra práctica y la práctica artística** (las diferentes prácticas artísticas). — La práctica artística habitualmente está doblemente articulada. Por una parte transforma los elementos ideológicos en elementos estéticos, anulando la significación usual y atribuyéndoles una significación estética. Por otra parte, organiza los elementos artísticos en unidades de un nivel superior: las "obras". Esas dos articulaciones deben entenderse inseparables pues es haciendo funcionar los elementos ideológicos en las unidades-obras que la práctica artística transforma la significación. Pero la actividad de toda práctica artística es esa transformación de los significados y no la unidad residual-obra.

Entretanto, es por lo mismo que se neutraliza toda acción efectiva que puede tener la práctica artística pues ésta no produce más que significaciones artísticas, sin acción sobre la sociedad. Igualmente, si los elementos ideológicos que sirven de materia prima están en oposición con la ideología dominante, la práctica artística destruye toda subversión; también el arte testimonial, por ejemplo, se inserta en la sociedad porque nihiliza los elementos testimoniales.

Nuestra práctica destruye igualmente el sentido y produce igualmente el sentido, haciendo igualmente funcionar los elementos ideológicos en un nuevo discurso, pero el sentido creado no es más un sentido artístico, eso la diferencia fundamentalmente de la práctica artística.

(Continuará)

Plataforma de Base de la Poesía " : " — Julien Blaine

—Convencidos de la imbecilidad y la inutilidad de la poesía lineal, de la imbecilidad y la presunción de las poesías concretas, visuales, letristas y espaciales, de la imbecilidad y la mediocridad de las poesías neodadaistas, neofuturistas y neocubistas;

—Convencidos de la imbecilidad, la inutilidad, la presunción y la mediocridad de quienes intentan sobrevivir pasándose de una a otra escuela y de rejuvenecerse plagiando a Carrol, Mallarmé, Apollinaire, Roussel, Schwitters o Fulano.

los agitadores de día y de noche deciden:

1) de abandonar el libro y sus congéneres: disco, cinta magnetofónica, fotografía, película, etc.,

2) de abandonar el objeto y sus congéneres: pintura, escultura, máquina, alrededores, etc.,

3) de abandonar el espectáculo y sus congéneres: circo, happening, etc.,... y de adaptar a la realidad las formas de transformación del pensamiento, que, hasta ahora, han estado exclusivamente limitadas al nivel del lenguaje.

Conscientes de ser víctimas de pesados atavismos culturales y de que en tales condiciones no es posible ponerse inmediatamente a desarrollar con serenidad la poesía " dos puntos ", los agitadores de día y de noche deciden concederse un margen de 6 a 10 meses para:

—publicar su (s) último (s) libro (s)
—fabricar su (s) último (s) objeto (s)
—montar su (s) último (s) espectáculo (s)
—participar en su (s) última (s) exposición (es)
—entregar su (s) última (s) exposición (es)
—entregar su (s) última (s) colaboración (es) a revistas más o menos marginales

Pero a partir de este plazo se comprometen a:
—no publicar ningún otro libro
—no fabricar ningún otro objeto
—no montar ningún otro espectáculo
—no participar en ninguna otra exposición
—no colaborar en ninguna otra revista más o menos marginal, y de dedicar el tiempo que antes consagraban a los libros, a los objetos, a los espectáculos, a las exposiciones y a las revistas.
—a crear anomalías en las zonas urbanas
—a influir sobre las zonas rurales
pero principalmente, gracias a una creatividad eficaz, a una imaginación positiva y a una poesía ligada a la realidad:
—a transformar el medio ambiente que nos rodea
—a modificar el lugar de trabajo, de descanso, de diversión, de juego, etc.
—a utilizar los medios de opresión y de comunicación que están al servicio del Poder, volviéndolos contra ese mismo Poder
—a crear situaciones que choquen los hábitos de la gente, forzándola a la acción
—a influir sobre el ambiente cotidiano de la gente para que ésta tome conciencia de la realidad que le rodea
—a boicotear los ídolos, los nombres consagrados, las autoridades, de forma que la gente se libere poco a poco de ellos y pueda tomar partido respecto a las personas y las cosas
—a despertar a la gente de su letargo.

Y entonces, si se alcanza este primer objetivo, veremos que la gente:
—crea ella misma anomalías en las zonas urbanas
—influye ella misma sobre las zonas rurales
—transforma ella misma el medio ambiente que nos rodea
—modifica ella misma el lugar de trabajo, de descanso, de diversión, de juego, etc.
—utiliza ella misma los medios de opresión y comunicación que están al servicio del Poder, volviéndolos contra ese mismo Poder
—crea ella misma situaciones que choquen los hábitos de los demás, forzándoles a la acción
—influye ella misma sobre el ambiente cotidiano de los demás para que estos tomen conciencia de la realidad que les rodea
—boicotea ella misma los ídolos, los nombres consagrados, las autoridades, de forma que los demás se liberen poco a poco de ellos y puedan tomar partido respecto a las personas y las cosas
—despierta ella misma, progresivamente, a los demás de su letargo

Ellos utilizarán su propia capacidad creadora.

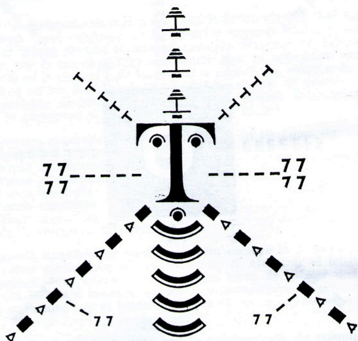
Y esto será como una bola de nieve,... como una bola de nieve...

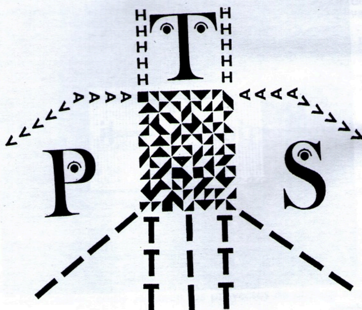
Finalmente, los agitadores de día y de noche, solidarios de las lucha que conducen en el mundo obreros y estudiantes, se comprometen a dar a estas anomalías, a estas transformaciones y a estas modificaciones una perspectiva revolucionaria.

Los agitadores de día y de noche, conscientes de que al principio todas estas acciones estarán limitadas en el espacio, publicarán boletines informativos diarios, semanales, mensuales o trimestrales (con el título que crean conveniente, pero utilizando siempre el signo " : "), cuyo objetivo será el de incitar a una parte de los lectores a colaborar al despertar de los demás, utilizando ellos su propia creatividad.

La primera Asamblea General Anual está prevista del sábado 29 de Agosto al lunes 31 de Agosto de 1970, para:
—modificar eventualmente la plataforma de base
—discutir sobre las actividades realizadas
—discutir sobre el porvenir que ofrece la poesía " dos puntos ".

Coordinación Provisional: Julien Blaine
20, rue d'Arcueil
75 - PARIS (XIVº) - France





poesía signalista
miroljub todorovic

"Así, pues, todas cuantas cosas os dijeron, haced-las y guardadlas; mas no hagáis conforme a sus obras, porque dicen y no hacen". (Mat. 23,3)

El signo sustituye el objeto y la acción. La información no podría ser trasmitida si necesitáramos tener presente los objetos y las circunstancias de la acción sobre las que versa. Esa condición, imprescindible para la comunicación verbal y trasmisión de conocimientos, se ha convertido en instrumento de opresión por deformación de su finalidad esencial: la representación ha dejado de servir al hombre para servir al motor de la sociedad en la que se mueve, en nuestro caso la concentración de las fuentes productivas en pocas manos y el freno al desarrollo coherente de esas fuentes por traslación de su esencia.

El capital no sólo enfrenta al hombre con sus semejantes en beneficio de su expansión sino que aliena todo lo relacionado con él mismo: sus bienes culturales, su propia vida. Separar al hombre de sí mismo y del mundo exterior es el imperativo del capital. Los medios de comunicación masiva han sido cuidadosamente preparados para cumplir esa función. Cuánto más se ocupe el hombre en la **reflexión** menos se ocupará del objeto que se ubique frente al **espejo**. El mundo exterior no es **como es** o como pudiera interpretarlo una ideología materialista o conocimiento científico, sino **como se dice** (J. Gerz); evidentemente la realidad será tal cual **se dice** según el esquema de interpretación del régimen económico determinante, en nuestro caso idealista, irracional, etc., según convenga a quienes detentan el capital y, consecuentemente, el poder.

La realidad es reemplazada por su representación lingüística y la misma representación asegura, por hábito conceptual, su predominio sobre la verdad y la vida. De los dos elementos del signo, el significante y el significado, es en el segundo sobre el que se fundamenta la deformación; el significante no deja de ser lo que es: un objeto de naturaleza fónica o visual según se emita o se represente gráficamente, parcial o totalmente, aunque por la índole indivisible del signo no pueda escapar a la misma. Es sobre el significante que se fundamenta la "nueva poesía", aunque algunas corrientes estimen y se valgan del significado. La poesía de expresión, aquella que se basa en la elusividad y alusividad del significado, no podrá escapar a las improntas románticas del "descenso a los infiernos para traer lo nuevo" o el de la "omnipotencia del verbo" mientras persevere en el desarrollo de la representación, ampliando y profundizando el campo de lo conceptual en desmedro de la realidad. El mismo lenguaje que gracias al esfuerzo de los poetas tradicionales se renueva cada tanto y se libra de forma perimidas por el uso o la costumbre, sirve tanto a la ambición individualista de particularización (otro rasgo alienante impuesto por el sistema a nivel de las relaciones humanas) como a las necesidades de instrumentación cultural capitalista en defensa de sus instituciones y no sólo por eso sino también por las ciertas posibilidades de utilización rentable en sus industrias aplicadas a la recreación y empleo del tiempo libre. En la medida en que el lenguaje afiance y aumente la incognocibilidad del mundo exterior mediante la deformación de su función esencial en beneficio de aquella fuerza determinante, en la medida en que la falsa información que difunde, no por traslación de su valor de verdad exclusivamente, sino por la autoridad del **como se dice** de la representación instalada como un medio de relación imprescindible entre el individuo y el mundo exterior, en la misma medida asegurará el orden que lo utiliza en su provecho.

La "nueva poesía" que ostensiblemente se ha enfrentado a la poesía de expresión no ha escapado al vicio de los "ismos" anteriores". En definitiva, salvo las novísimas tendencias, se ha desarrollado en el ámbito de la representatividad ya sea desde posiciones académicas u oficialistas, ya sea desde posiciones antiacadémicas o paralelas o contraculturales o marginales, etc., pero, con evidencia, supera algunas actitudes formalistas de la poesía de expresión, aplicando y desarrollando una praxis de elementos autoinformativos, esto es, una práctica informativa del lenguaje sobre sí mismo como primer paso hacia el descubrimiento y desenvolvimiento de nuevas formas de información fuera de la estrecha posibilidad de los signos. Todas sus vertientes —las poesías tecnológicas, plásticas, gestuales, letristas, sonidistas, cosistas, fónicas, estructurales, visuales, fonéticas, fotográficas, neodadaístas, etc., se han integrado al sistema e indirectamente le sirven, utilizando los mecanismos habituales de procesamiento y consumo ya destacados por la industria cultural: el libro, la exposición, el concierto, el happening, la revista, la audición, etc. Han preservado el orden que denodadamente han pretendido trastornar, aunque es indudable su in-

fluencia, cualitativa aun, en la consecusión de un arte inédito, un arte que escape al **ars celare artem, un arte que escape al artificio, creado y disfrutado por todos, que sea sólo vida y no obras que dicen y no hacen.**

La finalidad del nuevo arte no puede ser la creación de nuevos esquemas representativos pasibles de ser absorbidos y utilizados en su beneficio por la cultura capitalista, iniciando nuevas búsquedas y nuevos desarrollos que terminarán, presumiblemente, en el mismo callejón sin salida del arte actual; ni tampoco la creación de nuevos procedimientos y mecanismos de difusión, en un vano intento por hacer "llegar a todos el mensaje poético" cuando lo real será la ampliación del mercado para las industrias culturales capitalistas, aunque lo que se difunda sea algo tan alejado del "negocio" como lo es la "nueva poesía" o artes que no se propongan el conocimiento y la expresión de la realidad —pasible de ser alterada intencionadamente— o lo contrario incluso; ni aun las posibles experiencias de exaltación y exacerbación de las conciencias estéticas, puesto que la sociedad de consumo encontrará, sin duda, la vía por la cual transformarlas en consumibles, tal como lo ha hecho con todos los "ismos" anteriores, más o menos radicales. Asimismo tampoco sería coherente basarlo exclusivamente en el lenguaje (y no sólo porque ha dejado de ser el único vehículo sobre el cual volcar los contenidos y formas poéticas), cualquiera sea su nivel y su índole técnica, ya sea literaria, fílmica, fotográfica, musical, etc., por los ya conocidos riesgos de deformación representativa, aparte del inútil esfuerzo en la creación de nuevos códigos que serán superados por otros novísimos, mientras no se salga del círculo vicioso.

Tal vez pueda parecer aberrante, en estos especialísimos momentos, plantearse y discutir la inoperancia o no del lenguaje, aunque podemos estar de acuerdo en que la batalla se da en todos los terrenos, aun en aquellos que pueden parecer subsidiarios o sobre-estructurales como lo es el cultural sin duda. La situación del arte y del artista actual justifica la revisión: el Che Guevara, con la lucidez que lo caracterizó, lo define como a un ser enjaulado con la "libertad del mono para hacer piruetas" y no deja de ser cierto pese a las renacidas o nuevas piruetas que ensaye. Tomar conciencia de esa inservible libertad creativa cuyo ejercicio sólo asegura la frustración o la afirmación de sobrestimaciones individuales y el falso espejismo de la "sacrificada" labor social en el caso de que las piruetas pretendan la modificación de la realidad o "noble" labor artística si el propósito es exclusivamente estético o formal, parece ser el primer paso conducente a la destrucción de la jaula.

Los cambios infraestructurales indudablemente modificarán esta situación, sin embargo los vicios del arte burgués persistirán un buen tiempo, según dicta la experiencia en países socialistas, hasta tanto las nuevas generaciones, formadas íntegramente en el trabajo productivo-creador impongan un arte impredecible, no para una determinada clase sino por y para todos, siempre y cuando subsista su necesidad.

Quel mattino il cielo incombeva basso sopra Parigi e un vento gelido soffiava dai giardini del Lussemburgo spazzando la terrazza del Café Mozart. Mark Howard stava leggendo da più di un'ora, seduto in un angolo semibuio, quando si accorse che a un tavolino appartato c'era Hattie Simms.

Era arrivata da quattro giorni soltanto, ma Mark aveva già appreso senza alcun interesse particolare (così almeno credeva) che veniva da Carlsflat, nel Nevada, che era divorziata e che una delle ragioni del suo disaccordo col marito derivava dal fatto che guadagnava più lei insegnando in una scuola privata per ragazze che lui con una fabbrica di cera-

nubes II — 1970
michéle perfetti